

Da natureza e dos afetos: *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier

Amanda Brandão Araújo Moreno
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

Com a formulação de teorias como a Ecocrítica, a reflexão sobre a natureza ganhou um novo fôlego nos estudos acadêmicos em geral e, em nosso caso particular, nos estudos sobre literatura. A compreensão do mundo natural e sua importância para o homem, bem como a relação entre ambos, acaba sendo alvo de análises sempre mais profundas e relevantes para os estudos contemporâneos. Neste trabalho, pretendemos refletir sobre o que representa a natureza para um dos autores mais destacados da literatura hispano americana: o cubano Alejo Carpentier. Em suas obras e a partir de sua visão de América, formula o conceito de real maravilhoso, no qual entende que a realidade e a natureza latino americanas corporificam uma espécie de maravilhoso palpável, não ficcional e não inventado. A partir da análise do romance *Os passos perdidos*, esboçaremos a aplicabilidade da teoria do autor cubano em sua obra e a relevância da natureza em suas mais variadas formas para o conjunto da obra do referido autor.

Palavras-chave: Natureza; Afetos; Alejo Carpentier; Os passos perdidos.

Resumen:

A partir de la formulación de teorías como la ecocrítica, la reflexión sobre la naturaleza ha ganado un nuevo aliento en los estudios académicos en general y, en nuestro caso particular, en los estudios de literatura. La comprensión del mundo natural y su importancia para el hombre, así como la relación entre ellos, es el punto principal de interés de análisis siempre más profundas y relevantes para los estudios contemporáneos. En este trabajo, pretendemos reflejar sobre qué representa la naturaleza para uno de los más destacados escritores de la literatura hispano americana, se trata del cubano Alejo Carpentier. En sus obras y desde su visión de América, formula el concepto de real-maravilloso, que entiende que la realidad y la naturaleza latino americanas corporifican una especie de maravilloso palpable, no ficcional y no inventado. A partir del análisis del romance “Los pasos perdidos”, esbozaremos la aplicabilidad de la teoría del dicho autor cubano en su obra y el relieve de la naturaleza en sus más variadas formas para el conjunto de su obra.

Palabras-clave: Naturaleza; Alejo Carpentier; Los pasos perdidos.

Introdução

Um dia, os homens descobrirão um alfabeto nos olhos das calcedônias, nos pardos veludos da falena, e então se saberá com assombro que cada caracol manchado era, desde sempre, um poema.

Alejo Carpentier, em Os passos perdidos

Porcentagem significativa dos textos a respeito do autor Alejo Carpentier traz uma citação em comum: “¿pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”. A constante repetição da pergunta retórica do autor, registrada no prólogo ao livro *El reino de este mundo* (1949), não é gratuita: ela resume em poucas palavras não apenas o projeto literário de quem as escreveu, mas também sua visão histórica, política e cultural a respeito da América. Jorge Quiroga diria que “todos os livros de Carpentier tendem a esta nova descoberta, que é, na verdade, a descoberta do real” (1984, p. 64), em toda sua obra procede reconstruindo, desmistificando, “investigando, tentando decifrar, redescobrir. O enigma do real, a multiplicidade de imagens, de formas, são o material de sua narrativa, a busca de uma linguagem” (QUIROGA, 1984, p. 65), a qual resultará na formulação do *real-maravilhoso*, e de toda sua proposta literária.

Antes de mais nada, entretanto, é preciso rerepresentar o autor de que falamos. O modo privilegiado de pesquisa acadêmica – demasiadamente especializado (ou melhor: especificado) – muitas vezes faz com que nós, os estudantes de literatura, estudemos *uma* literatura, convertendo as demais em complemento ou contexto, exceto quanto o que se pleiteia é a comparação. Dessa forma, a produção de Alejo Carpentier normalmente é conhecida apenas pelos que se dedicam ao estudo da literatura hispano-americana, mesmo sendo o escritor em questão uma das personalidades do romance moderno ou, como diria Selena Millares, “un referente inexcusable en la narrativa contemporánea” (2005, p. 09) e ganhador, entre outros, do prêmio francês de Melhor Livro Estrangeiro, em 1956, justamente pela obra que aqui discutiremos, e do Prêmio Miguel de Cervantes, em 1977. O fato é que Alejo Carpentier y Valmont é um escritor cubano nascido em 1904, filho de um arquiteto francês e uma professora russa, ambos aficionados pela música. Em seus anos iniciais aprendeu

teoria musical e antes dos treze já tocava Bach com propriedade. Sua relação com a música se desenrolou até o fim de sua vida e contribuiu para a formulação da teoria de que todo artista deveria dominar pelo menos uma arte além daquela à qual dedicou sua produção. Ainda jovem transitou entre América e Europa, fato que, somado às diferentes nacionalidades de seus pais, levou o garoto Alejo a conhecer vários idiomas e a conviver desde cedo com diversas perspectivas culturais. O contato com o mundo artístico foi constante em sua vida; a tentativa de tornar-se arquiteto não o afastou dos circuitos culturais, jornalísticos e políticos de Cuba, dos países vizinhos e mesmo da América do Norte e Europa. Foi, no entanto, uma viagem ao Haiti que reforçou sua veia de escritor e lhe deu a ideia do seu primeiro romance publicado: *Écué-Yamba-Ó* (1933). É sempre interessante notar que a viagem, em se tratando de Carpentier, sempre rendeu à literatura bons frutos: foi também a partir de viagens, dessa vez à Venezuela, que surgiu a ideia para *Los pasos perdidos* (1953). Os deslocamentos, sobretudo pela América Latina, aportaram a Carpentier os argumentos básicos de seu projeto literário. De acordo com Bella Josef, o autor assumiu a “experiência latino-americana” em sua totalidade e fez do mito o próprio real, “compreendido na simultaneidade de suas perspectivas prováveis” (1993, p. 101).

Talvez o principal marco da produção carpenteriana seja justamente sua formulação da realidade americana, em cujos caminhos se encontram “advertências mágicas” (CARPENTIER, 2011, p. 07). No já mencionado prefácio à obra *El reino de este mundo*, Carpentier explica sua teoria do real-maravilhoso americano, para ele

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos. (CARPENTIER, 2011, p. 10)

O autor argumenta que o surrealismo europeu colocou em voga uma ideia de maravilhoso que não existia sem o artifício, sem a ficção ou a invenção. Para ele, essa estratégia não era nada mais que uma demonstração categórica da artificialidade de um continente

que não mais dá espaço ao assombro e ao insólito. A América Latina, por outro lado, seria a expressão física e natural de uma realidade insólita, assombrosa em sua verdade e em sua fuga aos parâmetros explicáveis através de métodos ilustrados. A própria Ilustração, aos moldes europeus, representava para Carpentier um retrocesso do homem no caminho ao conhecimento profundo de si e das coisas do mundo. Em entrevista a Ramón Chao, explica melhor o que entende por real maravilhoso: “lo real maravilloso que yo defiendo es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente, en todo latino americano. Aquí lo insólito es cotidiano” (1998, p. 181-182). E o insólito é cotidiano mas não é pitoresco, como disseram outrora outros romancistas. Para Carpentier, a característica de real maravilhoso de que são dotados os países latino americanos não reside no que muitos autores denominam “folklore”, termo, inclusive, bastante empregado e discutido pelo escritor cubano. O real maravilhoso americano reside, ao mesmo tempo e em igual medida, nas cidades e na selva. A respeito das cidades, cabe citar um trecho de *Problemática do atual romance latino-americano*:

A grande dificuldade de utilizar as nossas cidades como cenários de romances está em que as nossas cidades não têm estilo. Mais ou menos extensas, mais ou menos gratas, são um bolo, uma salada de coisas boas e coisas detestáveis – arremedos horrendos, às vezes, de ocorrências arquitetônicas europeias. Nunca vi edifícios tão feios como os que podem contemplar-se em algumas de nossas cidades. Há casas como que comprimidas pelas casas vizinhas, que sobem, crescem, escapam por sobre telhados alheios, acabando por obterem, com as suas janelas torturadas pela estreiteza, uma ferocidade de ogro de desenho animado, prestes a cair sobre quem a contemple com alguma ironia. [...] Montar o cenário de um romance em Bruxelas, Veneza, Roma, Paris ou Toledo é coisa fácil e auxiliada. As decorações vendem-se feitas. O espetáculo pode ser manejado à distância, se se quiser, com tantos livros, fotografias, Baedekers, visões de Greco, de Guardi, de Monet, postos à disposição do cenógrafo. [...] Todas essas cidades têm um estilo fixado para sempre. As nossas, em contrapartida, estão, desde há muito tempo, em processo de simbioses, de amálgamas, de transmutações – tanto sob o aspecto arquitetônico como sob o aspecto humano. Os objetivos, as gentes, estabelecem novas escalas de valores entre si à medida que bão saindo ao homem americano os dentes do ciso. As nossas cidades *não têm estilo*. E no entanto começamos a descobrir agora que possuem o que poderíamos chamar um *terceiro estilo*: o estilo das coisas que não têm estilo. [...] O que sucede é que o *terceiro estilo*, mesmo porque desafia tudo aquilo que se teve, até determinado momento, por *bom estilo* e *mau estilo* – sinônimos de *bom gosto* e *mau gosto* – costuma ser ignorado por aqueles que o contemplam diariamente, até que um escritor, um fotógrafo

ardiloso, processa à sua revelação. Muito poucas das nossas cidades têm sido *reveladas* até agora – a menos que se creia que uma mera enumeração de exterioridades, de aparências, constitua a *revelação* de uma cidade. É difícil *revelar* algo que não oferece informação livresca preliminar, um arquivo de sensações, de contatos, de admirações epistolares, de imagens e focagens pessoais. [...] Por isso é essa a tarefa que se impõe agora ao romancista latino-americano. Por o ter compreendido assim é que os seus romances começam a circular pelo mundo, ao passo que o nosso romance regionalista, tido por clássico nas escolas municipais, nem já convence as gerações jovens nem tem leitores no lugar de origem 0 quando os tem no lugar de origem. Mera coisa de se ter em casa. (CARPENTIER, 1969, p. 15-17, grifos do autor)

Para Carpentier a América ainda não tinha sido dita, era preciso trazer seus aspectos particulares através de uma abordagem que visasse ao universal, partindo de temas universais. Daí a prosa carpenteriana estar sempre associada a uma mitologia e seus romances partirem ou lançarem mão de um dos grandes mitos. Daí também o escritor cubano achar em poucos artísticas uma expressão verdadeira – e não estritamente pitoresca – da América Latina. Um dos pintores mais caros a Carpentier quando o assunto era uma expressão da América é o também cubano Wilfredo Lam, cuja obra, não por acaso, converteu-se posteriormente nas ilustrações de capa de uma das edições atuais mais vendidas da obra do musicólogo cubano.



LAM, Wilfredo. Belial, emperador de las moscas.
Ilustra a capa de *El reino de este mundo*.
Fonte: www.pintoreslatinoamericanos.com

Na cidade ou na selva, para Carpentier a América Latina é o espaço do real maravilhoso. Em *Os passos perdidos*, talvez seu romance mais conhecido, podemos observar um adentramento paulatino no maravilhoso (SANTANDER, 2014), explicitando o progressivo assombro da personagem principal diante da realidade maravilhosa que se desvela ante seus olhos. O livro está organizado como um diário de viagem, narrado em primeira pessoa pelo protagonista: um musicólogo descontente com o trabalho e com a vida amorosa que não encontra em nada ao seu redor a satisfação. Carpentier comenta a origem do romance; segundo ele a ideia nasceu numa viagem à Venezuela.

A terra venezuelana foi para mim como uma zona de contato com o solo da América, uma forma de me internar em suas selvas e conhecer o quadragésimo dia da Criação; numa viagem ao alto Orinoco convivi um mês com as tribos mais primitivas do Novo Mundo. Então nasceu em mim a ideia de *Los Pasos Perdidos*. (CARPENTIER apud QUIROGA, 1984, p. 31)

Na trilha afetiva dos passos perdidos

Esse livro de Carpentier traz o mote para uma discussão sobre os afetos e sobre a natureza: como o que nos é exterior é tão importante para constituir-nos? Mais: como o que nos seria alheio entra em contato com conhecimentos e sentimentos desconhecidos que, no entanto, acabam por parecer uma constante no nosso modo de ver e lidar com as coisas do mundo? A obra em questão exemplifica a capacidade de que somos humanamente dotados para afetar e sermos afetados pelo que nos é exterior. Nesse sentido, o afeto constituiria “a nonlinear complexity out of which the narration of conscious states such as emotions are subtracted, but always with ‘a never-to-be-conscious autonomic remainder” (CLOUGH, 2007, p. 2).

O romance em questão, considerado aquele que inaugurou o período de plenitude de seu autor, trata da história de um musicólogo, como já dissemos, frustrado com sua vida. A pedido de um amigo, empreende uma viagem às selvas da Venezuela em busca de instrumentos musicais de origem indígena primitiva para integrar um museu organológico. A viagem é um rumo ao atemporal: quanto mais se distancia das cidades e entra em contato

com as florestas reconhece um passado que nunca conheceu mas que lhe é familiar. Como já foi dito por outros estudos, o romance traz muitos traços autobiográficos.

Em *Os passos perdidos*, Alejo Carpentier consegue mostrar o processo inverso ao proposto por Baudrillard em *Simulacros e simulação*. Para este autor, nossa era representa a extinção do real enquanto referencialidade. Em outras palavras: a decadência da redução do real ao seu símbolo. Para ele, o que vivemos é a era da simulação, a qual parte do

princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BAUDRILLARD, 1991, p. 13)

A cidade cinza que percorre, suas imagens representativas de passados e memórias, mas esvaziadas de afetos, reproduzem, ainda que em termos iniciais, a época das simulações, em que uma realidade profunda é mascarada e deformada. Uma época que precede e inaugura “a era dos simulacros e da simulação, onde já não existe Deus para reconhecer os seus, onde já não existe Juízo Final para separar o falso do verdadeiro, o real da sua ressurreição artificial, pois tudo já está antecipadamente morto e ressuscitado”(BAUDRILLARD, 1991, p. 14):

Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem e dos signos da realidade. Sobrevalorização de verdade, de objetividade e de autenticidade de segundo plano. Escalada do verdadeiro, do vivido, ressurreição do figurativo onde o objeto e a substância desaparecem. Produção desenfreada de real e de referencial, paralela e superior ao desenfreamento da produção material. (BAUDRILLARD, 1991, p. 14)

Na saída da cidade em que vivia e na volta a um passado não só hispano, mas que remete a uma atemporalidade, vê-se um encontro novo com o real, com a referência que é reelaborada em signo e expressa numa linguagem outra, de silêncios, mais representada pela presença que pela ausência, marcada pelo preenchimento de vazios, de incompletudes através de um real que é maravilhoso.

A vida do protagonista na grande cidade que habitava oscilava entre afazeres e vazios. Segundo ele mesmo, era um “exasperado por não poder mudar nada em

minha existência, regida sempre por vontades alheias, que apenas me deixam a liberdade, a cada manhã, de escolher a carne ou o cereal que prefiro para meu desjejum.” (CARPENTIER, 2009, p. 18). O próprio casamento era-lhe um dever a cumprir; nos domingos, único dia disponível na agenda, o casal cumpria sua “convivência do sétimo dia”. Ruth, a esposa, era uma atriz que representava a mesma peça há anos. O narrador a considera uma cativa de seu próprio corpo:

Seria preciso o gênio de uma trágica ímpar, para se desfazer daquele parasita que se alimentava de seu sangue: daquela hóspede de seu próprio corpo, presa em sua carne como um mal sem remédio. [...] Cada vez mais amargurada, menos confiante em realizar de fato uma carreira que, apesar de tudo, amava por instinto profundo, minha esposa se deixava levar pelo automatismo do trabalho imposto, como eu me deixava levar pelo automatismo de meu ofício. Antes, ao menos, tratava de salvar seu temperamento num contínuo repasse dos grandes papéis que aspirava a interpretar alguma vez. Ia de Norah a Judith, de Medeia a Tessa, com a ilusão de renovar-se; mas essa ilusão fora vencida, por fim, pela tristeza dos monólogos declamados em frente do espelho.” (CARPENTIER, 2009, p. 7)

O personagem principal empreende a viagem com sua amante, Mouche, a quem também despreza: considera-a uma frívola admiradora da astrologia e do universo surrealista europeu, apenas vagamente intelectualizada, seus desejos são vãos e sua opinião superficial, estava unido a ela tão somente por um “hábito dos sentidos” (CARPENTIER, 2009, p. 77). A viagem funciona como encontro apenas progressivamente: de uma grande cidade norte-americana, o narrador passa a uma capital latino-americana e só então viaja para o interior da selva. No percurso, abandona sua língua corrente, o inglês, e retoma o idioma de sua infância, o espanhol. Esse é talvez o primeiro reencontro do enredo, que é cheio deles:

as mudanças de altitude, a limpidez do ar, a mudança dos costumes, o reencontro com o idioma de minha infância, estavam operando em mim uma espécie de regresso, ainda vacilante mas já sensível, a um equilíbrio perdido fazia muito tempo. (CARPENTIER, 2009, p. 75)

Quanto maior o progresso da viagem, mais acentuado era o “reencontro com os modos de viver, sabores, palavras, coisas, que me marcaram mais profundamente do que eu mesmo acreditava” (CARPENTIER, 2009, p. 84). A natureza também era

desvelada aos poucos, como em camadas, instâncias relacionadas com cada um dos ambientes percorridos pelo personagem. Na grande metrópole, o contato com a natureza era intermediado pela tecnologia e pelo desenvolvimento: é o trem o meio que dá acesso ao ar puro:

Isto me sugeriu a ideia de ir a alguma piscina para fazer exercício. Não devia ficar em casa, em companhia de mim mesmo. Ao procurar o calção de banho, que não se encontrava nos armários, ocorreu-me que seria mais saudável tomar um trem e descer onde houvesse bosques, para respirar o ar puro. (CARPENTIER, 2009, p. 14)

Na capital latino-americana já existia um vislumbre do real maravilhoso, mas em sua perspectiva urbana, se é que podemos falar nesses termos. Quanto mais o narrador se aproximava de seu destino final, a floresta, onde acharia os instrumentos-alvo de sua busca inicial, maior era o contato com uma realidade maravilhosa. Dentro de um ônibus, enquanto subiam uma serra, sentia-se “uma coisa cada vez menor em meio às montanhas que cresciam. Porque as montanhas cresciam. [...] Tudo em redor dilatava suas escalas em uma esmagadora afirmação de proporções novas.” (CARPENTIER, 2009, p. 84). É nesse percurso que aparece outra personagem importante: uma mulher de nome Rosário, que “penetra nesse espaço como se fosse um elemento congênito à paisagem.” (QUIROGA, 1984, p. 33), e que, páginas adiante, converter-se-á em amante do narrador. A estadia na capital latino-americana marca um entrelugar onde se dá o chamado de uma realidade natural desconhecida e atraente:

Mas debruçado desta sacada, sobre a corrente que se agitava surdamente no fundo da encosta, sorvendo um ar cortante que cheirava a feno molhado, tão perto das criaturas da terra que rastejavam sob as alfafas rubro-verdes com a morte contida nas presas; neste momento, quando a noite fazia-se singularmente tangível para mim, certos temas da “modernidade” pareciam-me intoleráveis. Quisera calar as vozes que falam às minhas costas para encontrar o diapasão das rãs, a tonalidade aguda do grilo, o ritmo de uma carroça cujos eixos chiavam, acima do Calvário das Névoas. (CARPENTIER, 2009, p. 80)

A viagem ao centro da selva exemplifica a influência dos afetos no corpo: “a barca desapareceu agora na distância de um estuário, encerrando com sua partida uma etapa de minha existência. *Jamais me senti tão leve, tão bem instalado em meu*

corpo, como esta manhã.” (CARPENTIER, 2009, p. 165). Essa nova aprendizagem e o encontro são irreversíveis, o narrador nunca mais será o mesmo: fechou-se uma etapa de sua existência. Para Mouche, por outro lado, o encontro com uma realidade outra gerou consequências afetivamente distintas, mostrando como o corpo tem a ver com a percepção afetiva do ambiente:

Agora me assombrava de como a matéria mesma de sua figura, a carne de que era feita, parecia ter murchado desde o despertar daquela última jornada de navegação. A *cútis*, maltratada por águas duras, avermelhara-se, descobrindo zonas de poros demasiadamente abertos no nariz e nas têmporas. O cabelo se tornara como que de estopa, de um loiro verde, desigualmente matizado, revelando-me o muito que devia seu acobreado brilho habitual ao manejo de inteligentes colorações. Sob uma blusa manchada por resinas estranhas, caídas das lonas, seu busto parecia menos firme, e mal conservavam o esmalte umas unhas partidas pelo constante agarrar-se a algo que a vida nos impusera num convés lotado de baldes e barris, do galpão flutuante que havia sido nosso barco. Seus olhos de um castanho lindamente jaspeado em verde e amarelo, refletiam um sentimento que era mescla de aborrecimento, cansaço, asco a tudo, latente cólera por não poder gritar até que ponto se tornara insuportável essa viagem que havia empreendido, no entanto, com frases de alto júbilo literário. (CARPENTIER, 2009, p. 132)

É interessante observar como se dá o trânsito de uma amante à outra. Rosário, inicialmente, representava o pitoresco: “não estava bem vestida nem mal vestida. Estava vestida fora da época, fora do tempo, com aquela intrincada combinação de bordados, franzidos e cintas, em cru e azul, tudo muito limpo e engomado.” (CARPENTIER, 2009, p. 90), enquanto Mouche representava o conhecido. Com a nova realidade, também um novo desejo se instaura e os afetos mudam de composição. Passar a entender, aceitar, admirar e desejar o corpo de Rosário é como um exercício de aprendizagem de uma nova linguagem. Ruth, a esposa, musa distante; ou Mouche, musa segunda, são espaços conhecidos, terra natal e terreno cativo; são língua-sistema. Rosário, por outro lado, requer uma nova educação visual, sensorial. Quando aprendeu a ler Rosário, quando desvendou sua linguagem, cobiçou-a: universo paralelo incorporado ao berço. Rosário, no entanto, nunca se torna língua-sistema, resta sempre, até a despedida, uma surpresa. Ela escapa às previsibilidades do narrador.

No caminho para os confins da selva, a natureza impõe sua glória, que não passa despercebida ao narrador:

Quando, por sobre os machados negros, os divisores de nevadas e os degraus mais altos, apareceram os vulcões, cessou nosso prestígio humano, como tinha cessado, fazia tempo, o prestígio do vegetal. Éramos seres ínfimos, mudos, de faces hirtas, em um páramo onde só subsistia a presença foliácea de um cacto de feltro cinza, agarrado como um líquen, como uma flor de hulha, ao solo já sem terra. Às nossas costas, muito abaixo, ficaram as nuvens que davam sombra aos vales; e menos abaixo, outras nuvens que jamais veriam, por estarem mais acima das nuvens conhecidas, os homens que andavam entre coisas de sua escala. (CARPENTIER, 2009, p. 85)

No interior da floresta, o personagem principal encontra-se não apenas com os instrumentos cobiçados, mas com as origens do homem, da música, de Deus. Mas ao mesmo tempo em que há revelação, há também mistério. Existe ali uma realidade que escapa à compreensão completa e sistêmica. Ele não é mais o mesmo homem que deixou a grande cidade e nunca poderá voltar a sê-lo, mas tampouco se identifica com aqueles que estão ali, num rincão do mundo:

Seu mistério era emanção de um mundo remoto, cuja luz e cujo tempo não me eram conhecidos. Em torno de mim cada qual estava entregue às ocupações que lhe eram próprias, num aprazível concerto de tarefas que eram as de uma vida submetida aos ritmos primordiais. (CARPENTIER, 2009, p. 187)

A realidade se apresenta como maravilhosa, em seu aspecto mais místico, nas profundidades da selva e em seus arredores:

Aqui, os temas da arte fantástica eram coisas de três dimensões; era possível apalpá-los, vivê-los. Não eram arquiteturas imaginárias, nem peças de quinquilharia poética: andava-se em seus labirintos reais, subia-se por suas escadas, quebradas no patamar, alongadas por algum corrimão sem balaústres que submergia na noite de uma árvore. (CARPENTIER, 2009, p. 128)

Conclusão

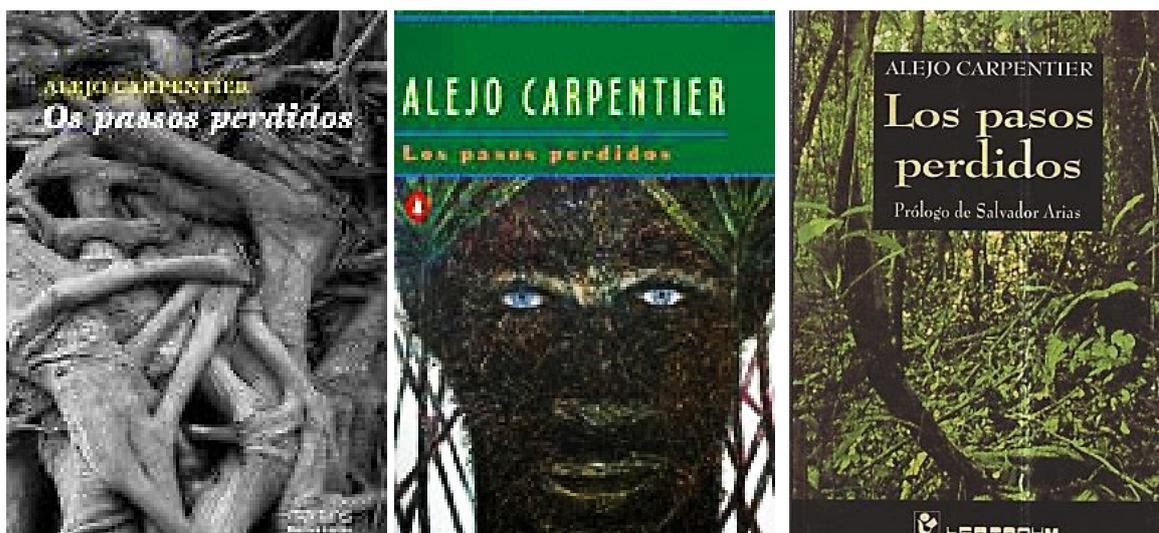
O contato com o real maravilhoso, além de revelações e mistérios, trazia também interrogações. O narrador questionava-se se “o papel destas terras na história humana não seria o de tornar possíveis, pela primeira vez, certas simbioses de culturas.” (CARPENTIER, 2009, p. 129). Há espaço suficiente para traçar uma profícua reflexão

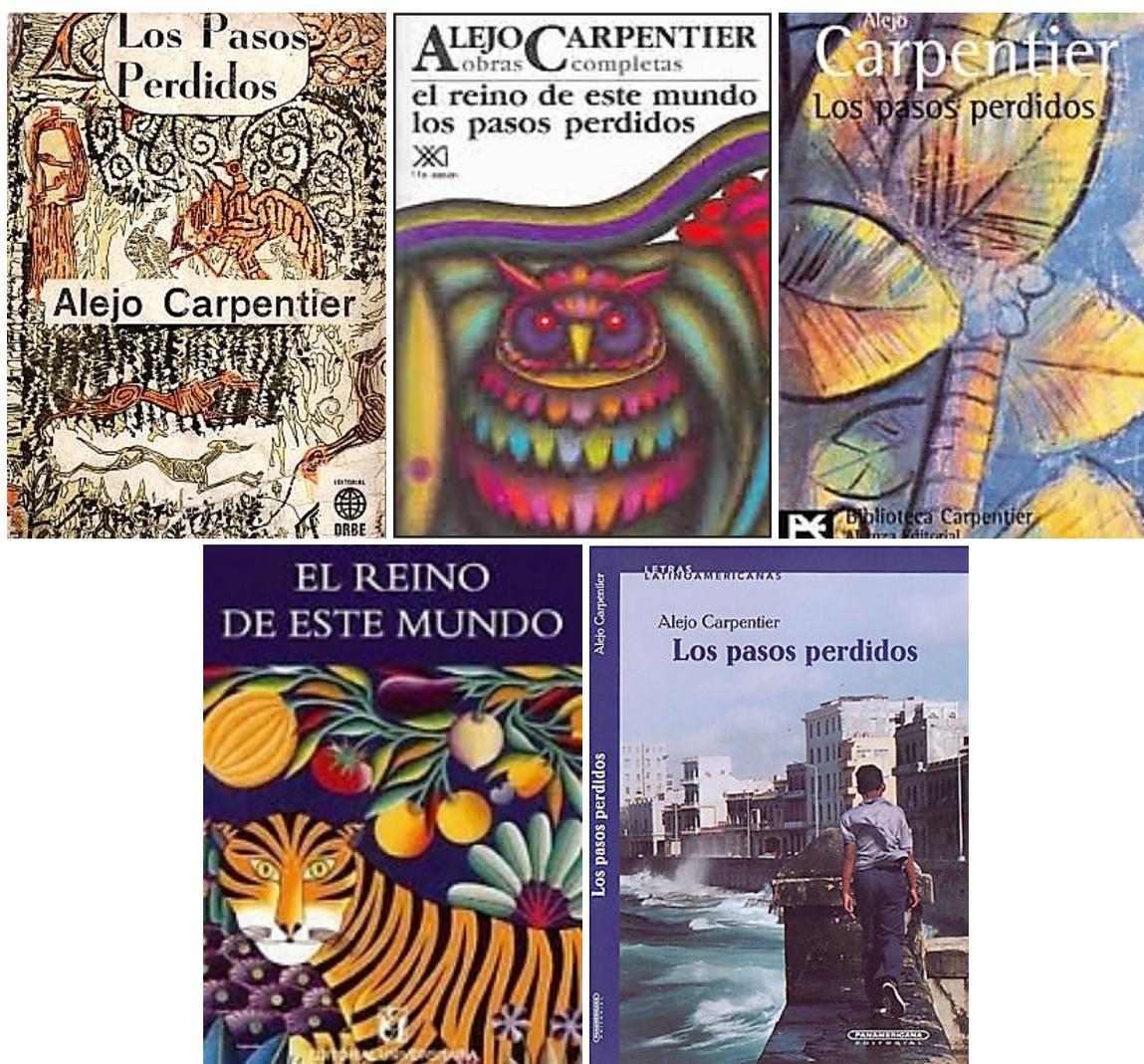
sobre a alteridade e o romance em questão, mas esse é um tema para outro momento. O narrador destaca constantemente os aspectos do real maravilhoso que mais lhe chamam a atenção, como em “o que mais me assombrava era o mimetismo da natureza virgem. Aqui tudo parecia outra coisa, criando-se um mundo de aparências que ocultava a realidade, pondo muitas verdades em interdição.” (CARPENTIER, 2009, p. 179).

A simbiose que mencionamos antes é alcançada pelo narrador, que aprende um novo ritmo de vida e de comunicação com o mundo ao seu redor, em que silêncio escamoteia o ruído:

Nada faz ruído, nada se choca com nada, nada roda nem vibra. Quando uma mosca em voo dá com uma teia de aranha, o zumbido de seu horror adquire o valor de um estrondo. Logo o ar volta a ficar calmo, de confim a confim, sem um único som. Permaneço mais de uma hora aqui, sem me mover, sabendo quão inútil é andar onde sempre se estará no centro do contemplado. [...] Viro-me para o rio. Seu caudal é tão vasto que as torrentes, os torvelinhos, ressaibos, que agitam sua perene descida fundem-se na unidade de um pulso que lateja de estios a chuvas, com os mesmos descansos e paroxismos, desde antes que o homem fosse inventado. (CARPENTIER, 2009, p. 119)

A natureza está presente de forma tão evidente nesse romance do escritor cubano que uma rápida análise das capas de suas edições comprova o argumento, como podemos ver na amostragem a seguir:





Capas das edições de *Os passos perdidos*
Fonte: Google Imagens

A breve análise das capas remonta à importância e relevo destinado ao mundo natural em *Os passos perdidos*. A leitura atenta do romance reforça essa ideia, bem como a de que os afetos influem na maneira como o corpo se comporta. O viés analítico utilizado neste texto mostra como a literatura carpenteriana é rica em aportes aos mais diversos métodos de análise da teoria e da crítica literárias, bem como históricas, sociológicas e culturais, comprovando como o autor que as escreveu faz valer o posto em que se encontra no cenário literário hispano-americano e universal.

Referências

- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- _____. *Literatura e consciência política na América Latina*. São Paulo: Global, 1969.
- _____. *Os passos perdidos*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CHAO, Ramón. *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- CLOUGH, Patricia Ticineto. *The affective turn. Theorizing the social*. Durham: Duke University, 2007.
- JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- MILLARES, Selena. *Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Síntesis, 2005.
- QUIROGA, Jorge. *Alejo Carpentier*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RODRÍGUEZ, J.C. *Intentando leer el Caribe (nostalgia histórica y naturaleza barroca en Alejo Carpentier)*. *Álabe*, 3. 2011. Disponível em <<http://www.ual.es/alabe>>. Acesso em 25.jul.2014.
- ROIG GUERRERO, María del Mar. *Alejo Carpentier y lo real-maravilloso*. *Philologica Urcitana* 1. Universidad de Almería. p. 121-146. 2009.
- SANTANDER T., Carlos. *Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Disponível em <http://www.repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2188/recurso_285.pdf?sequence=1> Acesso em 30.jun.2014.